

LA UTOPIA MODERNISTA: EL MITO DEL NUEVO Y EL VIEJO MUNDO EN DARIO Y RODO

POR
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
Yale University

I

América y Utopía son sinónimos. La *Utopía* de Moro (el lugar que no existe, traduce Corominas) fue descrita por un marino portugués que había viajado al Brasil con Vespucci. Casi un siglo más tarde, Shakespeare usará relatos de viajeros ingleses para vestir con exóticas realidades la agridulce utopía gobernada por Próspero. También pedirá prestada a Montaigne la descripción idílica de los nativos brasileños, el mito de la Edad de Oro que Gonzalo declamará en medio de la burla de algunos de sus oyentes. El mismo mito influirá sobre el concepto del noble salvaje que ofrece Rousseau y la visión romántica de América que aparece en Chateaubriand¹.

La imagen de América como Utopía es una imagen europea. Cuidadosamente alimentada por aquellos que nunca visitaron el Nuevo Mundo, o que sólo vinieron como turistas, fue asimismo compartida por los verdaderos descubridores, conquistadores, colonizadores. Para Colón, las primeras islas que vio fueron realmente paradisíacas. El portugués Pero Vaz de Caminha quedó agradablemente sorprendido por la inocencia y candidez de la vida sexual de los indios brasileños; los describió como verdaderos habitantes de una Arcadia tropical. La primera reconstrucción utópica del imperio inca fue realizada por Garcilaso, el muy educado descendiente de un capitán español y de una princesa nativa. En México, Vasco de Quiroga intentó convertir la Utopía en realidad. El padre Car-

¹ Este trabajo se basa principalmente en tres seminarios que enseñé en la Universidad de Yale: *Ariel and Caliban: The Dilemma of Latin American Culture* (1973); *The Image of the New Man in Renaissance Literature* (1974), y *Simbolismo y Modernismo* (1975).

vajal vio a las verdaderas amazonas y perdió por ello un ojo, atravesado por una flecha que lanzó una de las fabulosas guerreras. El Dorado fue perseguido por todo el continente: un hombre cubierto de oro, o una tierra empedrada de oro, tanto daba. Debería encontrarse en algún lugar del vasto Nuevo Mundo. De Soto buscó la fuente de la eterna juventud en la Florida; Bernal Díaz creyó que Tenotchtlán (la ciudad que los aztecas construyeron sobre el lago en que hoy descansa la ciudad de México) era tan fantástica como las ciudades que encontraban los caballeros andantes del *Amadís*.

América es Utopía en los textos de los europeos, que la soñaron o que intentaron convertir en realidad el sueño. Pero fue también una Utopía para los que, muchos siglos después que el mito renacentista fue puesto al descubierto, continuaron soñando que el mundo que no existe podría existir aquí. En los últimos ciento cincuenta años los escritores latinoamericanos nacidos y criados en América Latina han tratado de crear una verdadera Utopía latinoamericana. De todas esas versiones, ninguna es más hermosa que la Utopía modernista, creada persuasivamente a fines de siglo por Rubén Darío y José Enrique Rodó. Ambos escritores estaban profundamente empapados de cultura francesa y habían sido influidos por el movimiento simbolista; ambos eran hombres cultos y vivieron en las capitales más internacionales de la América Latina de su tiempo; ambos fueron (brevemente) amigos. Pero sus visiones eran, aparentemente, tan opuestas que habitualmente se ha usado una imagen para negar, y hasta destruir, la otra. Sólo en los últimos tiempos, el origen común de sus respectivos discursos críticos y su dependencia de un común modelo ideológico se han vuelto evidentes. Sus contrastadas Utopías —Cosmópolis o la Isla de Ariel— tienen un código común: el simbolista.

II

Aunque Darío nació en Nicaragua en 1867 y se educó allí, ya en 1888 estaba en Chile, donde publica, en Valparaíso, un delgado volumen de prosa y verso, *Azul...*, en el que romanticismo y Parnaso, Hugo y Gautier, aparecían curiosa e insatisfactoriamente mezclados. Ocho años más tarde ya ha abandonado su experiencia chilena y se ha radicado en Buenos Aires, donde publica simultáneamente dos libros: uno de poemas, paradójicamente llamado *Prosas profanas* y escrito particularmente bajo la influencia de la música e imaginería de Verlaine, y otro de crítica, *Los raros*, en el que recoge artículos sobre escritores de la modernidad, como Poe y Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam y Léon Bloy, Jean

Moréas y Lautréamont, Max Nordau e Ibsen, Martí y Eugenio de Castro. Muchos de esos artículos habían sido especialmente redactados para uno de los mayores periódicos del mundo, *La Nación*, que publica en Buenos Aires la influyente familia Mitre. (Bartolomé, atroz poeta e historiador, también había sido, no se olvide, presidente de Argentina.) Las páginas literarias de *La Nación* publicaban regularmente artículos originales, cuentos y poemas de los más famosos escritores europeos y latinoamericanos. Martí, mientras residía en Nueva York y conspiraba para liberar a Cuba de los españoles, era corresponsal de *La Nación*.

Buenos Aires ya era la ciudad más populosa del orbe hispánico²; estaba verdaderamente poseída del espíritu cosmopolita, que era una de las características más señaladas del simbolismo. En su estudio panorámico *The Symbolist Movement*³, Anna Balakian ha subrayado este aspecto del movimiento y sus autores. Era

one of the closest intellectual alliances in European history, marked by a cosmopolitanism totally devoid of self-consciousness or political intent (p. 5).

Refiriéndose luego al carácter parisiense del movimiento, ella observa:

Symbolism was not French; it happened in Paris. Symbolism was to be a *Parisian* movement (in distinction from *French*). Parisian in terms of its cosmopolitan character, preparing that particular international climate which has proved so propitious for subsequent avant-garde coteries: cubism, futurism, dadaism and surrealism. With symbolism, art ceased in truth to be national and assumed the collective premises of Western culture. Its overwhelming concern was the non-temporal, non-sectarian, non-geographic, and non-national problem of the human condition: the confrontation between human mortality and the power of survival through the preservation of the human sensitivities in the art form (pp. 9-10).

Por el carácter internacional del simbolismo, París se convirtió por vez primera en una Cosmópolis, como se prefería decir entonces: escritores y artistas de todas partes del mundo excavaron en el París real una porción individual y la integraron a la tradición simbolista (o cosmo-

² Cf. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), pp. 170-276, para el papel que desempeñaron Montevideo y Buenos Aires en la difusión del movimiento modernista.

³ Cf. Anna Balakian, *The Symbolist Movement* (New York: Random House, 1967). Las citas están identificadas por el número de la página al final de la cita.

polita). Pero si París era Cosmópolis, versiones locales y aun provincianas habrían de aparecer en todo el mundo. En el mundo hispánico, Buenos Aires era la única ciudad que podía legítimamente aspirar a tal título. En ese tiempo, tanto Madrid como Barcelona estaban aún emergiendo de la pesadilla del siglo XIX español, en que una Iglesia reaccionaria, un gobierno tiránico y un imperio en acelerada declinación habían terminado por aventar todo resto de una Epoca de Oro. Fundada en los comienzos del siglo XVI, Buenos Aires sólo había empezado a destacarse en las últimas décadas del siglo XIX. Emigrantes de España e Italia se sumaron a un conjunto pequeño pero selecto de irlandeses e ingleses (entre ellos, Fanny Haslam, la abuela de Borges), alemanes y franceses, y hasta algunos norteamericanos (el padre de William Henry Hudson vino del Norte), para crear esta ciudad nueva en medio de la pampa desolada. La nueva Buenos Aires (no la de los conquistadores) era un sueño soñado en Génova o en Madrid, en Londres (hasta tenían una sucursal de Harrod's) y, por supuesto, en París.

Darío había estado gravitando hacia Buenos Aires casi desde el día en que empezó a escribir en la tropical y provinciana Nicaragua. La estancia en Valparaíso y en Santiago de Chile fue sólo un ensayo de lo que él habría de lograr en Buenos Aires. Su completa hegemonía sobre las letras hispanoamericanas habría sido imposible de no haberse radicado en Buenos Aires. (Martí no pudo lograrlo precisamente porque vivía demasiado lejos, en Nueva York, y había entregado sus mejores energías a la causa de la revolución cubana)⁴. Pero en Buenos Aires encontró Darío su Cosmópolis; es decir: la versión latinoamericana. Aún años más tarde, cuando había visitado París y hasta establecido allí su residencia, la fortuna de Darío continuó dependiendo de Buenos Aires. Regularmente volvía a su base; puntualmente escribió para el Centenario de 1910 su *Canto a la Argentina*; también escribió una *Oda a Mitre* y muchos poemas y prosas para pagar tributo al país que lo había hecho famoso. Al hacerlo, al convertirse en vate cívico y nacional, estaría renegando de algunos de los principios que tan hermosa como insolentemente había declarado al comienzo de sus *Prosas profanas*. Pero Cosmópolis bien valía una misa.

⁴ La superada disputa sobre quién fue el verdadero «creador» del Modernismo se puede seguir en algunos de los ensayos piadosamente recogidos por Homero Castillo en su libro *Estudios críticos sobre el Modernismo* (Madrid: Gredos, 1968).

III

Aún hoy, las «Palabras liminares» que Darío puso como prefacio de su libro de 1896 tienen la capacidad de urticar⁵. Fueron escritas deliberadamente para escandalizar al lector burgués, al Monsieur Prudhomme que todos llevamos dentro, el ubicuo *Celui-qui-ne-comprends pas*. Darío las escribió en Buenos Aires, pero podría haberlas escrito en su ciudad utópica, en Cosmópolis.

Como se sabe, el poeta empieza por negarse a producir un manifiesto. Inmediatamente, al discutir por qué no lo hará, hace uno. Sus razones para negarse a ser un *chef d'école* al mismo tiempo que actúa como uno de ellos son claras:

a) Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Rémy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprends pas*. *Celui-qui-ne-comprends pas* es entre nosotros profesor, académico, correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*.

b) Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran.

c) Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción.

Yo no tengo literatura «mía» —como lo ha manifestado una magistral autoridad— para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: «Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí.» Gran decir (p. 545).

El tono insolente, la ostentación de una estética anarquista y del individualismo más feroz, el «yo» tan fuertemente subrayado: todos estos signos indicaban el rechazo de Darío a convertirse en jefe de la manada, esa pléyade de poetas y prosistas dispersos por toda la América Latina. Pero ¿hay que tomar esta declaración literalmente? ¿O era parte de la charada simbolista? Unos nueve años más tarde, evocando en el prefacio

⁵ Los textos de Darío (salvo expresa mención en sentido contrario) están tomados de *Poesías completas*, editadas por Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás (Madrid: Aguilar, 1967). Los números de las páginas siguen a las citas.

de su siguiente libro de versos, *Cantos de vida y esperanza* (1905), el éxito de su campaña en favor de una nueva poesía hispánica, Darío olvidará aquellas «palabras liminares» y afirmará:

El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado (p. 625).

Esta afirmación no parece pertenecer al mismo hombre que escribió *Prosas profanas*. En realidad no pertenecen. En 1896 Darío tenía casi treinta años. Aunque ya sabía perfectamente lo que quería, no estaba tan seguro de si lo podía conseguir. Asumió la máscara del ideólogo anarquista y del *poet maudit* no sólo para rechazar la vulgaridad burguesa, sino también la vulgaridad de toda escuela literaria o movimiento, la burocracia de las letras. Sólo nueve años más tarde, al acercarse a los cuarenta, Darío supo que había ganado la batalla. Estaba escribiendo en España después de haber conquistado poéticamente a la vieja metrópoli y de haber producido una mutación en el verso español de este siglo (la primera desde el Siglo de Oro). Sus ideas anarquistas podían ser archivadas. Retrospectivamente, y con delicado error, se vio como fundador de un movimiento.

El poeta que estoy tratando de evocar ahora no es el jefe de los modernistas (jefatura que se le ha discutido tanto que ya da fastidio hasta mencionarla), sino aquella voz solitaria que despreciaba a *Celui-qui-ne-comprends pas* casi tanto como despreciaba a todo maestro o jefe de escuela. Es el Darío argentino de 1896 el que me interesa ahora: el que tenía una visión exaltada de Cosmópolis, y los siguientes párrafos de sus «Palabras liminares» habrían de esbozarla. El primero es una condensación de lo que él ya había logrado. Este poeta, de veintinueve años, vuelve atrás la mirada y habla de su obra como si tuviera mil años:

Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas. Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario. (A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa.) Tocad, campanas de oro, campanas de plata; tocad todos los días, llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de la boca sangran delicias únicas. Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne. Varona inmortal, flor de mi costilla.

Hombre soy (pp. 545-546).

El falso vocabulario religioso, las alusiones de elegante satanismo, el tono erótico de las metáforas: todo el concepto decadente de Cosmópolis ya está aquí. Darío escribía en Buenos Aires, pero su papel llevaba la marca de agua de Maldoror y Des Esseintes. Un toque del Verlaine de *Les fêtes galantes* era también visible. Pero ya Darío había situado su Utopía en el lugar exacto: allí donde la carne se volvía custodia y la mujer era Dios.

El párrafo siguiente permitía a Darío revisar su herencia americana y explorar qué parte del vasto continente podía ser incorporada a su Utopía cosmopolita. Una vez más, la insolencia es tan evidente que lo coloca todo en un contexto verdaderamente decadente:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños (p. 546).

Sabemos que la vida le habría de hacer atacar a Teddy Roosevelt y exaltar a Bartolomé Mitre, dos presidentes de República a falta de uno. Pero ahora no nos interesa el Darío último, sino el poeta de veintinueve años, que continúa diciendo:

(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)

Buenos Aires: Cosmópolis .
¡Y mañana! (p. 546).

Ya queda la Utopía de Darío explícitamente nombrada. No sólo el poeta rechaza todo lo que es nuevo y democrático en el Nuevo Mundo, o se lo deja generosamente a Whitman, sino que redefine las viejas Utopías de los descubridores y conquistadores. Son las grandes ruinas mayas, el sensual imperio inca, la magnificencia de Moctezuma lo que le atrae. Su visión del pasado americano es tan selectiva, y decadente, como su visión del erotismo poético y del *frisson* religioso. A esta visión selecta de América agrega todo un mundo de cosas exquisitas. La Utopía ahora tiene un nombre: Cosmópolis, y un lugar: Buenos Aires.

El resto de las «Palabras liminares» está más específicamente relacionado con la práctica poética de Darío, con sus modelos (en que junta al «bravo Góngora» y a Verlaine con Quevedo, «el más fuerte de todos», y con Hugo), y su dicción, con sus propios paradigmas eróticos («¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas!»), para concluir, en un supremo acto de paródico machismo:

Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta (p. 547).

IV

Uno de los mejores estudios contemporáneos sobre *Prosas profanas* fue publicado en Montevideo en 1899. Era un delgado volumen azul que se titulaba *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*⁶. El autor era (ya se ha adivinado) un crítico uruguayo de veintiocho años que se iba a convertir en el ensayista más famoso del Modernismo hispánico. *Prosas profanas* había hechizado a José Enrique Rodó. Su iniciación literaria, como crítico de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), lo mostraba situado entre la tradición española de su tiempo (Menéndez Pelayo, Valera, «Clarín») y lo mejor de la ensayística hispanoamericana (Bello, Juan María Gutiérrez, Sarmiento) por un lado, y bastante lejos del incipiente Modernismo por otro. Ya había incluso hecho algunas reflexiones satíricas sobre los decadentes «azules» en su correspondencia privada con «Clarín»⁷. Pero *Prosas profanas* lo cambió. Fue una conversión.

Al escribir sobre el libro y su autor, Rodó trató esforzadamente de mostrarse al día con respecto a la literatura francesa de entonces; tan al día, por lo menos, cuanto Darío. Si se deja de lado por ahora el comienzo del estudio (que será examinado luego), es fácil ver desde el principio que Rodó está tratando de definir a Darío de acuerdo con los patrones críticos del mismo poeta, al tiempo que hace espejear, con una prosa crítica que refleja la *écriture artiste* de los simbolistas, la poesía de Darío. El centro de su ensayo es un análisis, poema a poema, que toma la forma de una paráfrasis elegante y que transforma cada uno de

⁶ Todos los textos de Rodó vienen de las *Obras completas*, editadas por Emir Rodríguez Monegal (Madrid: Aguilar, 1967, segunda edición).

⁷ La correspondencia está recogida en las *Obras completas*, pp. 1322-1328.

los textos en verso de Darío en poemas en prosa, de cuño simbolista, que el crítico produce.

En la primera parte de su estudio, dedicado a la personalidad literaria de Darío, Rodó desarrolla muchas de las ideas críticas que el poeta había adelantado en sus «Palabras liminares». Allí presenta a Darío como un poeta delicado, exquisito, totalmente ajeno a la tradición poética hispanoamericana o española. Su obra es definida como «desinteresada y libre». Una alusión a la poesía comprometida de Béranger permite colocar a Darío en el polo opuesto: su *habitat* natural es un palacio en que una noble y refinada conversación se desarrolla a perpetuidad. Aun la religión tiene que ser hermosa para él, y un poco *rara*. La alusión al título de uno de los libros de ensayos de Darío es notable. Citando a Verlaine, Rodó indica que «Le rare est le bon». El arte es lo que Darío busca. La acción sólo vale si se la toma como parodia del soñar despierto. Rodó continúa así elogiando los deliberados amaneramientos de Darío, su instinto del lujo, su refinamiento. El ve a Darío no como un modelo para todos, sino como un individuo singular. De acuerdo con Rodó, Darío tiene un horror sagrado de la tiranía de las masas. «El arte es cosa leve y Calibán tiene las manos toscas y duras», concluye (p. 173). Más adelante veremos las últimas consecuencias de la introducción de la imagen de Calibán en este texto.

Al indicar cuál es el ave heráldica de Darío, el cisne, Rodó no pierde la oportunidad de hacer una referencia a Wagner y de ostentar su conocimiento de otras aves y animales poéticos: el águila de Hugo, el ruiseñor de Heine, el cuervo de Poe, y ya fuera del dominio ornitológico, el gato pensativo, hierático, de Baudelaire. Las referencias a la literatura francesa, o a aquella parte de la literatura universal que los franceses han tejido en la fábrica de su propia escritura, es aplastante. Rodó ya ha citado a Taine y a Renan, a Baudelaire y a Daudet, a Gautier y a Edmond Schérer, y continuará acumulando menciones o alusiones a muchos otros escritores: «Gyp», Catulle Mèndes, Barbey d'Aurevilly, Leconte de Lisle, Saint-Pol Roux, Mallarmé.

Al parafrasear los poemas, Rodó recogerá hasta la más débil alusión y completará en su prosa tan elaborada lo que a veces son sólo insinuaciones del poeta. Verlaine descollará entre aquellos citados o aludidos. Pero hay también referencias específicas a Gerard de Nerval, Merimée, Loti, Henri de Régnier, Banville, Aurélien Sholl, Halévy, Rimbaud, Maurras, Anatole France, Chénier, Maurice Du Plessys, Maurice de Guérin, Dumas hijo, Henri Mariot, Gustave Khan, Rémy de Gourmont, y hasta Max Nordau, un parisiense por elección. Los grandes y los no tan grandes, los poetas y los cronistas, los sublimes y los triviales: lo que

importa en este catálogo es la amplitud de lecturas que revela. La lista de nombres se convierte en llave del código poético: el código de una escritura simbolista que tanto el poeta como el crítico comparten entonces.

V

En los primeros seis párrafos de su estudio y en un epílogo, Rodó concentra su punto de vista sobre Darío. Empieza su trabajo discutiendo el tema, tan relevante entonces: ¿es Darío un poeta *americano*? Su respuesta es clara: «Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América» (p. 169). Pero Rodó no se limitó a decir esto, como creen y repiten muchos de sus apresurados lectores. Continuó diciendo:

¿Necesitaré decir que no es para señalar en ello una condición de inferioridad literaria como hago más las palabras del recuerdo? (...) nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía, de las formas cada vez más vagas e inexpressivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; será necesaria la refracción en un cerebro de iluminado, la refracción en el cerebro de Walt Whitman (p. 169).

Al disculpar a Darío por no ser lo que no era, Rodó seguía el ejemplo del poeta. Incluso eligió como contraste el mismo Whitman al que Darío, tan regimiento, había puesto a cargo de la democracia en América. Al desenvolver un poco más el concepto de la poesía individual y exquisita de Darío, Rodó subraya una importante noción: no era deliberado el antiamericanismo de Darío (tal vez hubiera sido menos equívoco hablar del no americanismo de Darío). El poeta era como era: auténtico.

Al volver sobre esta perspectiva en el epílogo, Rodó habría de introducir su propia personalidad literaria en la discusión general. Se presentará como un buen compañero del poeta. Estaba convencido de encontrarse más cerca de Darío, desde el punto de vista ideológico, que muchos de los que lo citaban a cada paso, o que lo adoraban:

Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas (p. 191).

Al definir su contribución al movimiento, Rodó coloca a Darío en un contexto filosófico más amplio que el confinado al contexto poético que generalmente usan otros críticos. Rodó subrayará el hecho de que la obra de Darío es una entre las muchas manifestaciones de arte «de nuestro anárquico idealismo contemporáneo». Los últimos párrafos están dedicados a esperar que el viaje del poeta a España tendrá éxito, y que allí saluden «su presencia como la de los príncipes que en el cuento oriental traen de remotos países la fuente que da oro, el pájaro que habla y el árbol que canta» (p. 192).

Con esta imaginiería de las *Mil y una noches* (que resultó verdaderamente profética del éxito que Darío tuvo en España), Rodó concluye hermosamente su crítica. El poeta estimó tanto el panfleto que pidió permiso a Rodó para reproducirlo como prólogo a la segunda edición (París, 1901) de *Prosas profanas*. El crítico aceptó, el prólogo fue publicado allí, pero alguien se olvidó de incluir la firma de Rodó. Se publicó como una contribución crítica importante y anónima. Rodó se enfureció, los editores acusaron a Darío, el poeta se excusó (trató de excusarse) con una frase: el estilo de Rodó era tan conocido que no requería firma. Pero ésta es otra historia ⁸.

VI

Mientras estaba trabajando en su *Rubén Darío*, Rodó había estado completando un nuevo y probablemente más importante libro. Se llamaba *Ariel* y se publicó en Montevideo en 1900, exactamente en el último año del siglo XIX. Usa allí como marco narrativo el discurso que un profesor llamado por sus alumnos Próspero (la estatua de Ariel preside su escritorio) pronuncia a fin de año. En ese discurso Rodó condensó sus puntos de vista sobre muchos temas, pero ante todo sobre los siguientes: Belleza moral de la juventud; América Latina necesita de su juventud para forjar el futuro; Necesidad de desarrollar armoniosamente todas las partes de nuestra personalidad; Importancia de la educación estética para el desarrollo del espíritu; Necesidad de salvar a la democracia del utilitarismo; Verdadero concepto de la democracia; Estados Unidos como representante del utilitarismo y de la democracia corrompida; Peligro de la *nordomanía*, o imitación ciega de los Estados Unidos; Esperanza en el futuro. Este resumen alarmante (basado

⁸ La pelea entre Darío y Rodó puede ser estudiada en las *Obras completas*, pp. 1364-1368.

en uno que preparó Rodó para guiar a un amigo por los laberintos de su prosa de la *Belle époque*)⁹ no hace completa justicia a la elegancia y sutileza de sus argumentos. Pero, al menos, muestra la amplitud del libro que iba a convertirse en uno de los más famosos de la época modernista y en un texto canónico de la literatura antiyanqui en América Latina.

Más importante que el texto completo, desde el punto de vista de este trabajo, es la simbología de su título. El primer párrafo del libro hace una referencia explícita a *La tempestad*. Pero la obra shakespeariana y sus símbolos han llegado a Rodó a través de un camino a menudo oblicuo y siempre complejo. En la parte cuarta de su discurso, el maestro Próspero hace una referencia explícita a otro libro, una continuación de *La tempestad*, escrita por Ernest Renan y titulada *Caliban*. Bajo ese título, Renan publicó en 1878 un drama filosófico cuyo interés no reside en su chata y poco dramática prosa (Renan no era Shakespeare), sino en su tesis. El ensayista francés se imaginó que en vez de quedarse en su recuperada isla, Calibán seguiría a Próspero a Milán y que allí se convertiría en jefe de las masas y eventualmente sería elegido príncipe. Ariel se desvanecería en el aire y Próspero habría de llegar a pactar con Calibán.

Después del escándalo que esta interpretación causó en un París todavía convulsionado por la *Commune*, Renan escribió una continuación de su continuación, *L'Eau de Jouvence: Suite de Caliban* (1880), que es aún peor como drama, y menos interesante para el tema de este trabajo. Entre los críticos de Renan, tal vez el más importante, desde el punto de vista de Rodó, fue Fouillée. La censura que haría Rodó de la actitud antidemocrática del maestro y hasta su propia Utopía estarían coloreadas por las ideas de Fouillée¹⁰. Pero ahora nos interesa menos estudiar la ideología explícita de *Ariel* que sus imágenes.

A través del intento algo torpe de revitalizar los símbolos de Shakespeare que ensayó Renan en sus dramas, Rodó habría de desarrollar su propia iconología:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la

⁹ El resumen de *Ariel* está en las *Obras completas*, pp. 199-200.

¹⁰ En la introducción de Gordon Brotherston a su edición de *Ariel* (Cambridge: University Press, 1967), pp. 3-7, la influencia de Fouillée en Rodó está satisfactoriamente explicada.

acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida (p. 207).

Los complejos personajes de Shakespeare han quedado reducidos en el texto de Rodó a la clásica dicotomía: alma y cuerpo, espíritu y carne, inteligencia y sensualidad, Jekyll y Hyde. En el discurso de Próspero, Rodó sugerirá otra oposición binaria: Ariel se convertirá en símbolo del ideal democrático del futuro, el triunfo del hombre armonioso, la nueva raza que habrá de construir América, en tanto que Calibán se convertirá en el símbolo de la democracia corrompida por el utilitarismo norteamericano: la *nordomanía*, que representa todo lo que es vulgar en la naturaleza humana. Los símbolos de Shakespeare, después de haber pasado por la versión reducida e irónica de Renan, han encontrado en Rodó un nuevo sentido político.

Pero para llegar a esta nueva lectura de los viejos símbolos, Rodó buscó en otras fuentes. El 2 de mayo de 1898, el escritor franco-argentino Paul Groussac pronunció en Buenos Aires un discurso dedicado principalmente a atacar la participación norteamericana en la guerra de liberación de Cuba. Al analizar metafóricamente el destino agresivo de los Estados Unidos, Groussac dijo: «... desde la guerra de Secesión y la brutal invasión del Oeste, se ha desprendido libremente el espíritu *yankee* del cuerpo informe y 'calibanesco'» (p. 197). Por su origen y formación intelectual, Groussac pertenecía a aquella tradición tan francesa de ensayistas que han dedicado buena parte de sus energías a criticar a los Estados Unidos. Había escrito todo un libro, *Del Plata al Niágara*, para recoger sus impresiones personales sobre aquella bárbara nación. No era sorprendente, pues, que usase la imagen de Calibán para definir el cuerpo informe de la democracia norteamericana, cuya agresión tan justamente repudiaba. La imagen (en este contexto) habría de llegar a Rodó por intermedio de Darío. El poeta había asistido al discurso del 2 de mayo y había escrito una reseña para *El Tiempo*, periódico de Buenos Aires. Se publicó, bajo el título llamativo de «El triunfo de Calibán», el 20 de mayo de 1898¹². La conclusión del artículo, si bien sumamente emocional, resultaba eficaz por subrayar el vínculo es-

¹¹ El discurso de Groussac está analizado y parcialmente citado en las *Obras completas* de Rodó, pp. 197-198.

¹² También en dicha edición de Rodó está discutido el artículo de Darío sobre el discurso de Groussac, pp. 198.

tablecido por Groussac entre Calibán y los Estados Unidos: «Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu; ¡y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán!» (p. 198). Hay muy poca evidencia en *La tempestad* de que Miranda «prefiera» a Ariel; aunque era obvio que no quiso ser violada por Calibán, tampoco parecía interesada en Ariel, espíritu etéreo si los hay. El que sí le interesaba era Ferdinand. Pero pasemos. Lo que importa ahora es que tanto Groussac como Darío se habían anticipado a Rodó en el uso del símbolo shakespeariano para crear un modelo metafórico de la oposición América Latina/Estados Unidos. El genio de Rodó no consistió, pues, en la invención del tema ni en su desarrollo en imágenes, sino en acuñar significados muy específicos para esos símbolos. Es decir: en crear con ellos un código. Ese código estaba basado en el lenguaje simbolista.

VII

Renan no era, obviamente, un simbolista, aunque una parte de su obra fue leída e influyó en gente como Bourget, France, Barrès y hasta Léon Bloy. Pero los símbolos de Renan ya estaban impregnados de las expectativas religiosas del fin de siglo, de una necesidad vaga pero firme de espiritualidad, de una misteriosa (y hasta mística) esperanza de revelación de algo que no se ha producido aún. Rodó había estado influido desde sus orígenes por este idealismo, como lo prueba su primer folleto. [*El que vendrá* (1897) reflejaba el crepúsculo del positivismo y del darwinismo.] Al usar la lectura de Renan para descodificar y re-frasear a Shakespeare, Rodó crea su propio código. América Latina se convierte en la isla de Próspero. La Utopía americana es arrancada de sus reconocibles raíces en la literatura del siglo XVI y es proyectada hacia el futuro. Ya no se trataba de un mundo hecho, que había que descubrir y revelar, sino de un mundo *a fare*.

Si Darío había reconocido en Buenos Aires la Cosmópolis de América Latina, la encarnación de su Utopía, material, sensual y erótica, Rodó habría de volcar sus ojos sobre Buenos Aires (en la sexta parte de *Ariel*) para no ver allí una Cosmópolis, sino a Sidón, Tiro y Cartago: las capitales del imperio mercantil de Fenicia. En tono sentencioso, escribe:

Existen ya, en nuestra América Latina, ciudades cuya grandeza material y cuya suma de civilización aparente las acercan con acelerado

paso a participar del primer rango en el mundo. Es necesario temer que el pensamiento sereno que se aproxime a golpear sobre las exterioridades fastuosas, como sobre un cerrado vaso de bronce, sienta el ruido desconsolador del vacío. Necesario es temer, por ejemplo, que ciudades cuyo nombre fue glorioso símbolo en América; que tuvieron a Moreno, a Rivadavia, a Sarmiento; que llevaron la iniciativa de una inmortal revolución; ciudades que hicieron dilatarse por toda la extensión de un continente, como en el armonioso desenvolvimiento de las ondas concéntricas que levanta el golpe de la piedra sobre el agua dormida, la gloria de sus héroes y la palabra de sus tribunos, puedan terminar en Sidón, en Tiro, en Cartago (p. 245).

Rodó estaba convencido de que Buenos Aires no era Cosmópolis, o si lo era, no estaba en condiciones de ser la capital de la Isla de Ariel. Para él, sólo el espíritu podría guiar a América Latina fuera del caos y de la bestialidad del imperio de Calibán. Ese era su sueño, su Utopía.

VIII

En el cuento de Borges *Los teólogos*, dos personajes discuten sin tregua durante décadas; cuando ambos están, finalmente, muertos y llegan a la presencia de Dios, descubren que para la mirada divina son uno y el mismo ser. La Cosmópolis de Darío y la Isla de Ariel de Rodó habrán parecido a sus autores, así como a muchos de sus contemporáneos, opuestas e irreconciliables Utopías. Pero ambas estaban formuladas en el mismo código literario, ambas reflejaban la misma *écriture* y la misma manera de pensar, que era irreparablemente simbolista. El destino del cosmopolitismo, como se sabe, fue terrible. A partir de 1930 se convirtió en palabra de insulto que los seguidores de Zhdanov agitaban con tanta irresponsabilidad como la acusación de formalista en la época en que José Stalin dominaba a la intelectualidad de izquierda. La Isla de Ariel también cayó entre rufianes. Fue invadida y ocupada por intelectuales, que la usaron para proclamar su imaginaria superioridad, entre sus semejantes, por sobre la general sordidez de la vida intelectual de América Latina, sobre la realidad explotada y colonizada que les tocó en suerte.

En los años cincuenta se advirtió una saludable reacción. Dos escritores del Caribe francés (Aimée Césaire y Frantz Fanon) volvieron a leer *La tempestad*, esta vez con ojos marxistas. En tanto que Fanon vio en Próspero como un colonialista y a Calibán como el pobre y explotado colonizado (Fanon estaba corrigiendo y ampliando el punto de vista algo

estrecho de Mannoni)¹³, Césaire reescribió, y no sólo tradujo, *La tempestad*. En vez de seguir la conclusión original, o la revisión cínica de Renan, él agregó una de su cosecha: Calibán desafiará a Próspero a quedarse en la isla para completar la tarea de descolonización. Césaire también subrayó en su drama un hecho importante: Ariel no era un espíritu libre (como pensaba Rodó), sino sólo el chico de los mandados de Próspero¹⁴.

Siguiendo los pasos de toda esta gente importante, un poeta cubano, Roberto Fernández Retamar, escribió el folleto *Calibán* (1971), donde observaba que el pobre esclavo era el mejor símbolo de América Latina¹⁵. Su ensayo manipulaba los textos citados hasta la total confusión y aparecía marcado por una actitud patrocinante hacia el mestizaje americano. Pero su principal contribución era demostrar, setenta años después de *Ariel*, que la hermosa Utopía rodoniana ya no funcionaba en el contexto actual de América Latina, y que había ido a parar adonde ya estaba enterrada la no menos hermosa pero más erótica Cosmópolis de Darío. Las Utopías del simbolismo están tan pasadas como el movimiento mismo. Pero eso no importa. Porque continúan vivas en la eternidad de sus textos: la única eternidad que promete la literatura¹⁶.

¹³ La tesis de O. Mannoni es discutida por Fanon en el capítulo IV de su libro *Peau noire, masques blancs* (Paris: Seuil, 1965), pp. 87-107.

¹⁴ Cf. Aimé Césaire, *Une tempête* (Paris: Seuil, 1969).

¹⁵ Cf. Roberto Fernández Retamar, *Calibán* (México: Diógenes, 1971). Un análisis más pormenorizado de este ensayo se encontrará en mi trabajo «The metamorphosis of Caliban», en *Diacritics* (The John Hopkins University, Baltimore), Fall 1977, pp. 78-83, y en *Vuelta* (México), núm. 25, diciembre de 1978, pp. 23-26.

¹⁶ En un trabajo sobre el tema, «The Rise and Decline of the Ariel-Caliban antithesis in Spanish America» (*The Americas*, 3, 1978), John. T. Reid cita algunos de los textos de Darío y Groussac que aquí invoco y que ya habían sido estudiados en mi edición de Rodó unos veinte años antes. Pero el profesor Reid no parece haberla visto.